



Det filmatiska rummet

De filmatiska rummen i dokumentärfilmsproduktionerna Thre-
ads och Bror

Marika Hill

Examensarbete
Film och tv
2015

EXAMENSARBETE	
Arcada	
Utbildningsprogram:	Film och TV
Identifikationsnummer:	13022
Författare:	Marika Hill
Arbetets namn:	Det filmatiska rummet – de filmatiska rummen i dokumentärfilmsproduktionerna Threads och Bror
Handledare:	Robert Nordström
Uppdragsgivare:	-
<p>Sammandrag:</p> <p>I det här arbetet analyseras de filmatiska rummen i dokumentärfilmsproduktionerna Threads och Bror. Genom teorin om den komplexa bilden belyses vikten av det filmatiska rummet i filmen. Rummet ses både ur ett fysiskt och ett abstrakt perspektiv, där tiden och människan i rummet har viktiga roller i utformningen av det filmatiska rummet. Under arbetets gång diskuteras även filmskaparens roll och ansvar i processen. Det huvudsakliga syftet med arbetet är att definiera rummen i nämnda dokumentärfilmer, men genom arbetet får läsaren också en större inblick i vad det filmatiska rummet egentligen är och varför det är viktigt. De filmatiska rummen i dokumentärfilmerna Threads och Bror skiljer sig från varandra genom att rummets fysiska aspekt betonas starkare i Threads, medan i Bror är det abstrakta rummet och tidsbegreppet av större vikt för filmen. I och med att filmerna skiljer sig så pass mycket från varandra, fungerar de som utmärkta exempel för analysering och vidare diskussion i ämnet. Arbetet med det filmatiska rummet rör inte endast bildspråket, utan är också betydelsefullt för filmregin och scenografin. Genom att behärska arbetet med rum i film, ges filmen möjlighet till ytterligare nivåer av djup i såväl det bildmässiga som regimässiga.</p>	
Nyckelord:	Filmatiske rummet, komplexa bilden, Roy Andersson, tid
Sidantal:	
Språk:	Svenska
Datum för godkännande:	

DEGREE THESIS	
Arcada	
Education:	Film och TV
Identification number:	13022
Author:	Marika Hill
Title:	Det filmatiska rummet – de filmatiska rummen i dokumentärfilmsproduktionerna Threads och Bror
Supervisor:	Robert Nordström
Commissioned by:	-
<p>Abstract:</p> <p>In this thesis the filmatic space in the documentary films Threads and Bror are seen and analyzed through the theory of the complex picture. The theory highlights the importance of the cinematographic room in film. The room is seen both from a physical as from an abstract perspective; time and man has important roles in the creation of the space. The main point of this thesis is to define the filmatic space in Threads and Bror, but through this thesis, the reader will get a better understanding of what the filmatic space actually is, and why it is so important. The filmatic space in the documentary films Threads and Bror differ from each other in various ways. In Threads the physical room in the film is emphasized, while in Bror the abstract room and role of time are of bigger importance. Because of the differences between the films, the films work excellent for further analysis and discussion in the subject. The filmatic space is not only important for the cinematography, but also for the directing of the film and for the films scenography. By being able to control and understand the filmatic space, one can develop deeper levels of meaning both in cinematography as in directing.</p>	
Keywords:	Filmatic space, the complex picture, Roy Andersson, time
Number of pages:	
Language:	Swedish
Date of acceptance:	

INNEHÅLL

FÖRORD

1	INLEDNING	7
1.1	SYFTE OCH MÅLSÄTTNING.....	7
1.2	METOD.....	8
1.3	BEGRÄNSNING.....	8
1.4	FRÅGESTÄLLNING.....	8
2	BEGREPP	9
2.1	DEN KOMPLEXA BILDEN.....	9
2.2	MÄNNISKAN OCH RUMMET.....	14
2.3	TIDEN.....	17
2.3.1	<i>Tiden som berättargrepp.....</i>	<i>17</i>
2.3.2	<i>Tiden som berättarkomponent.....</i>	<i>18</i>
2.3.3	<i>Kommunikation och identifikation.....</i>	<i>20</i>
2.4	SAMPELET.....	20
3	THREADS OCH BROR	22
3.1	THREADS - HANDLING.....	22
3.2	BROR - HANDLING.....	22
4	DET FYSISKA RUMMET	24
4.1	DET FYSISKA RUMMET I THREADS.....	24
4.1.1	<i>Öppningsscenen i Threads.....</i>	<i>26</i>
4.2	DET FYSISKA RUMMET I BROR.....	27
4.2.1	<i>Öppningsscenen i Bror.....</i>	<i>27</i>
5	DET OSYNLIGA RUMMET	29
5.1	DET OSYNLIGA RUMMET I THREADS.....	29
5.1.1	<i>Filmmakaren och det osynliga rummet.....</i>	<i>31</i>
5.1.2	<i>Regnmolnet.....</i>	<i>36</i>
5.2	DET OSYNLIGA RUMMET I BROR.....	37
5.2.1	<i>Tiden i Bror.....</i>	<i>37</i>

5.2.2	<i>Tittarens relation till Bror</i>	40
6	SAMMANFATTNING	41
6.1	AVSLUTANDE ORD.....	42
	KÄLLOR	45
	BILAGA 1	

Figurer

Figur 1. De hängdas träd. Etsning av Jacques Callot.....	11
Figur 2. Tampoco. Etsning av Francisco Goya.....	12
Figur 3. Screenshot från öppningsscenen i kortfilmen Härlig är jorden.....	16
Figur 4. Screenshot från Threads.....	25
Figur 5. Screenshots från långfilmen Du Levande.....	33
Figur 6. Screenshot från Bror.....	38

FÖRORD

”Filmen uttrycker verkligheten genom verkligheten... Skillnaden mellan filmen och livet är alltså oväsentlig... Människan blir varse verkligheten bara när den gestaltas.”

Pier Paolo Pasolini *

* Italiensk filmskapare, författare och poet. Född den 5 mars 1922, död den 2 november 1975. Enligt polisen mördades han av en homosexuell prostituerad som körde upprepade gånger över honom med bil. Senare har det spekulerats att maffian eller den kristna högern stått bakom mordet. Pasolini ansågs som kontroversiell i sitt filmskapande och har bland annat regisserat den beryktade filmen *Salò, eller Sodom 120 dagar*.

1. INLEDNING

Det här examensarbetet är inspirerat av boken *Vår tids rädsla för allvar*, skriven av regissören Roy Andersson. Andersson skriver om det filmatiska rummets betydelse i filmen och människans plats i dess sammanhang; hur symbiosen mellan dessa två inverkar på filmberättandet. Andersson filosoferar vidare kring hur våra egna rum påverkar oss som tittare, det vill säga hur historien, samhället och våra erfarenheter kan komma till att ha en betydande roll i hur vi uppfattar till exempel en scen i en film; hur vi läser bilden så att säga.

För mig personligen är rummet i det här sammanhanget något jag har kommit att intressera mig väldigt mycket för. Jag är själv fascinerad av samma estetiska filosofi som Andersson använder sig av i sina filmer, d.v.s. långa, vida bilder som tvingar oss att se och uppleva stunden i hela sin nakenhet. Hur tiden som komponent i filmen blir relevant för rummets utformning och hur rummet definierar människan och formar henne till den hon är eller försöker bli, såväl i verkliga livet som i filmen.

I det här arbetet kommer jag att fokusera på två dokumentärfilmsproduktioner som jag fungerat som fotograf för: *Threads* och *Bror*. Jag kommer att diskutera de filmatiska rum som finns eller uppstår i dem, och hur dessa skapar, stöder, stjälpes och påverkar bilden som berättarkomponent.

1.1. Syfte och målsättning

Syftet med det här examensarbetet är att få en större förståelse för rummets betydelse i filmsammanhang och i kontext till människan i bilden. Jag kommer att fokusera på rummet som en övergripande del av berättarkonsten i filmen, och har valt den svenska filmregissören Roy Andersson och hans bok *Vår tids rädsla för allvar* som främsta inspirations- och kunskapskälla. För personlig andel är målsättningen med detta arbete ett förtydligande av filosofin bakom den här typen av estetik som betecknas som teorin bakom den komplexa bilden; och som i sin teori behandlar det filmatiska rummet i filmen som kanske ett av de viktigaste arbetsredskapen i filmskapandet.

Det filmatiska rummet har en enorm betydelse för filmen. Som fotograf vill jag kunna behärska rummet och dess betydelse i mitt arbete, för att mitt arbete skall på bästa sätt

stöda berättelsen, och bilden ska på så sätt fungera parallellt med regin; så att den regimässiga och bildliga kommunikationen sker på samma nivå. I utformningen av det filmatiska rummet sätts fotografens känsla för tid och atmosfär i bildspråket på prov. Dessa kan vara utmanande att jobba med; vilket jag anser är desto större orsak att lära sig.

1.2. Metod

Jag kommer att använda mig av litteratur som behandlar valda ämne ifråga. Det filmatiska rummet lyfter särskilt starkt fram användningen av tid i film och människans plats i den utformade bilden, samt också tittarens andel i bildanalysen. Dessa ämnen kommer jag att fokusera extra mycket på. Jag kommer också att vända mig till litteratur, artiklar och film av och om filmskapare som arbetat mycket med det filmatiska rummet, till exempel Roy Andersson och Andrej Tarkovskij. I examensarbetets första del redogör jag för begreppen kring det filmatiska rummet och i arbetets andra del analyserar jag de filmatiska rummen som finns i två av mina egna produktioner.

1.3. Begränsning

Den röda tråden i mitt examensarbete är det filmatiska rummet i två av mina egna produktioner: dokumentärfilmerna *Threads* och *Bror*. Jag kommer att diskutera det filmatiska rummet i mina produktioner i skenet av teorin om den komplexa bilden. Motiveringen till valet ligger i personligt intresse för den typ av estetik och filosofi, som jag önskar att vidare utveckla en större förståelse för genom detta arbete.

1.4. Frågeställningar

Min forskningsfråga är följande:

Hur ser de filmatiska rummen i dokumentärfilmerna *Threads* och *Bror* ut?

2. BEGREPP

I det här arbetet avses med uttrycket ”det filmatiska rummet” eller förkortat: rum eller rummet, i kontexten filmsammanhang, inte bara utrymmet karaktären befinner sig i eller omkring. Rummet behöver inte vara av fysisk karaktär; med rum kan avses ett abstrakt rum, t.ex. en tidsanda eller en känslöstämning som genomsyrar filmen eller scenen. Ett filmatiskt rum kan till exempel ses ur ett historiskt eller samhällsligt perspektiv. I till exempel en film som utspelar sig på 60-talets landsbygd i Österbotten, kunde det filmatiska rummet bestå av den dåvarande kvinnoynen och det konservativa byasamhället. Om filmen enbart utspelade sig i kök, kunde även det filmatiska rummet enkelt betecknas som köket; och kanske vidare, kvinnans plats i köket som och i samhället på den tiden.

I mitt arbete uppdelar jag det filmatiska rummet i två huvudgrupper: det fysiska rummet och det osynliga rummet, vari det osynliga rummet omfattar de filmatiska rum som kännetecknas som abstrakta, på ett eller annat sätt. I vissa sammanhang används även benämningen ”det dolda rummet” eller ”dolt” rum, t.ex. i boken *Gränsbilder – det dolda rummet hos Tarkovskij* av Astrid Söderbergh-Widding, vilket är synonymt i nämnda bok för begreppet ”det osynliga rummet”. Jag har valt att använda mig av orden ”osynligt” eller ”abstrakt” eftersom jag vill i det här arbetet också poängtera att det osynliga rummets utformning är, eller åtminstone borde vara, ett medvetet val av filmskaparen. Det filmatiska rummet kan vara ett ytterst starkt redskap i bildens bemärkelse, vilket borde ligga i varje filmskapares intresse.

2.1. Den komplexa bilden

Den komplexa bilden är en teori inom filmkonsten som strävar efter att undersöka bildspråkets fulla potential i filmen. Anledningen till att jag valt att ta upp teorin om den komplexa bilden, är att teorin demonstrerar bland annat vikten av det filmatiska rummet på ett bra sätt, samt motiveringarna till teorins huvudprinciper. I teorin om den komplexa bilden har det filmatiska, fysiska som osynliga, rummet en viktig roll. Den svenska regissören Roy Andersson är en känd förespråkare för teorin om den komplexa bilden, därav detta arbetes många referenser till Anderssons filmer. Nedan följer ett exempel ur ett av Anderssons arbeten, en reklamfilm för Lotto producerad under 1980-talet.

En familj sitter samlad framför tv:n. Från tv:n kan man höra en mansröst räkna upp

veckans vinnande nummer i lotto. En äldre man kommer in i rummet och frågar om lotto har börjat på tv, varpå han sätter sig ner i soffan och på fjärrkontrollen. Kanalen byts och mannen i soffan som lyssnat efter veckans lottorad, missar de sista numrorna. Den gamla mannen, som tydligen hör dåligt, frågar vilka siffror som lästes upp, varpå mannen i soffan härmar den gamles röst irriterat och sen kniper honom i örat. Texten ”Ny spännande upplösning varje lördag – Lotto” dyker upp. Reklamen slut.

Ovanstående situation utspelar sig i en vid bild. Familjen sitter inträngd i eller runt den lilla soffan framför tv:n. Sekunderna innan lotto-programmet drar igång ser vi en ung tonårspojke i det vänstra hörnet försiktigt kika under kjolen på kvinnan framför honom. Det här upptäcks av två män bredvid kvinnan, varav den ene kan antas vara kvinnans man, men situationen avbryts av mansrösten från tv:n som berättar att lotto börjar nu. Alla tar fram sina lotto-kuponger, förutom ett ungt par i det bakre rummet som dansar med varandra. Bakom paret sitter en ung man vid ett bord och ser uppenbart bestört ut, med huvudet i händerna och blicken i bordskivan. Bredvid dörren till det bakre rummet, var det dansande paret är, sitter en annan man. Denne ropar ”lotto” in mot det bakre rummet och den gamla mannen kommer från det bakre rummet in till vardagsrummet. Samma gamla man som kommer att sätta sig på fjärrkontrollen. I slutet av reklamen, när alla missat de sista lottonumrorna, blickar kvinnan med kjolen bakåt mot den unga mannen i vänstra hörnet, som en slags halvhjärtad längtan till någon slags spänning (eftersom hon missade lotto, tolkar skribenten).

Reklamfilmen består av en statisk, vid bild på ca 43 sekunder. Enligt det klassiska dramat, alltså det klassiska filmberättargreppet som också är det vanligaste berättargreppet inom filmen idag, skulle ovanstående scen innehålla en rad olika klipp. Till exempel en närbild på pojken som drar i den unga kvinnans kjol och ytterligare en tätare bild på handen som drar i kjolen. Bilder som understryker det som anses som viktigt i filmen (t.ex. mannens irritation, gubben som sitter på fjärrkontrollen, lottokupongen etc.). Klippet i filmen skulle förklara situationen och scenen åt tittaren, genom att understryka i klippet scenens viktigaste delar. Andersson väljer att inte göra det här. Reklamfilmen består istället av endast en vid bild, där många, olika situationer sker parallellt med varandra. I och med att scenen inte består av klipp och på så sätt inte ”styr” tittaren genom scenen, blir betraktelsen av scenen väldigt individuell hos varje tittare. Tittaren betraktar då det som hos honom eller henne är det mest intressanta. Även om situationerna, eller så att säga

karaktärernas handlingar, inte är stora i sig, bidrar de tillsammans till känslan av situationen. Deras handlingar gentemot varandra fungerar också som presentationer av dem, och som tittare kan vi identifiera oss eller i alla fall känna igen drag hos dem i oss själva eller kanske hos någon i vår vänskapskrets. Karaktärernas fysiska plats i rummet (vem sitter i soffan, vem får stå bakom o.s.v.) berättar också någonting om deras platser i gruppen.

Den här typen av berättargrepp, ur filmestetisk aspekt, brukar man prata om som teorin om den komplexa bilden. Med teorin om den komplexa bilden syftar man på bildens värde i egenskap av berättelsen, och vidare, bilden som ensam bild. Andersson har starkt förespråkat den komplexa bilden, vilket man kan se i många av hans arbeten, och har till exempel sagt följande om den här typen av bildberättande: "Jag kan inte se någon anledning att skildra något i flera bilder, om man kan göra det i en."

Den komplexa bilden är alltså teorin om hur man på bästa möjliga sätt kan skapa den optimala bilden, för att kunna skildra historien, utan klipp, eftersom klipp anses vara onödigt. När vi som tittare betraktar en klipplös scen, som till exempel ovanstående reklamfilm, spelar givetvis bilden som vi betraktar en ännu större roll, eftersom den måste vara tillräckligt intressant för att vi ska orka se den enda till slutet. Därför är en viktig del av teorin bakom den komplexa bilden relationen mellan tittaren och bilden. För att bilden som bild skall tilltala oss tillräckligt mycket och, framförallt, tillräckligt länge, behöver filmmakaren förstå hur den här kommunikationen ska se ut. Genom klippet blir vi som



Figur 1: Etsning av Jacques Callot, 1633

tittare styrda i vad vi ska känna eller tycka om saker och ting. Klippet understryker vad som är viktigt för scenen och leder oss genom händelsen. I den komplexa bilden existerar inte klippet. Den komplexa bilden blir på så sätt mycket mera utmanande för oss som tittare. Då måste vi själva aktivt engagera oss till vad vi ska tycka eller tänka. Tolkningen av bilden blir på så vis personlig, eftersom våra tolkningar grundar sig på vår historia och våra egna erfarenheter. Detta sätter givetvis en mycket större press på bilden i sig. I boken *Vår tids rädsla för allvar* förklarar Andersson detta genom att jämföra två bilder. Den ena bilden är en etsning från 1633 av Jacques Callot som heter De hängdas träd. På bilden kan vi se ett stort träd med människor som är hängda trädets. Runt trädets står människor. Vi ser gråtande kvinnor, präster, hästar och åskådare. En del i förgrunden, en del i bakgrunden. Som tittare söker vi aktivt det vi finner mest intressant i bilden. En del av oss kanske känner sympati för kvinnorna, en del av oss kanske studerar hängsnarans knut. Våra tolkningar av bilden är alltså personliga. Den andra bilden som Andersson gör sin jämförelse på är en etsning av Fransisco Goya. Den här bilden är en mycket tätare bild som föreställer vad som ser ut att vara ett hängt barn i ett träd. En man betraktar liket förnöjsamt. Den här bilden berättar åt oss tittare vad vi bör känna, tycka och se på. Mannens förnöjsamhet i den hemiska situationen, talar till våra känslor. Kombinationen av leendet till liket får oss att kanske känna avsky; eller åtminstone på ett moraliskt plan, förstå att det är fel. Den tätare bilden ramar in situationen och ger oss inget annat än just det att



Figur 2: Etsning av Fransisco Goya, 1810-1814

se på. I det här exemplet skulle Goyas bild till och med kunna vara en del av Callots bild, ifall vi projicerade dessa två bilder till filmvärlden. Goyas bild skulle kunna fungera som en tätare bild från Callots scen. Callots bild i jämförelse till Goyas bild uppmanar tittaren till ett helt annat engagemang hos tittaren. Precis som lottofamiljen i vardagsrummet gör.

För att återgå till Lotto-familjen. Även om situationerna i sig är skojiga eller intressanta

att se på, är kombinationen av händelserna tillsammans även mer intressant. Till exempel det dansande paret i det bakre rummet, där vi som tittare tolkar dem som kanske nykära och lyckliga. Men dansen i kombination med den deprimerade mannen som sitter vid köksbordet ger tittaren än fler tolkningsmöjligheter. Är mannen ledsen för att den dansande kvinnan inte är intresserad av honom? Eller har mannen inte råd att spela på lotto? När scenen utspelar sig i en vid bild utan klipp måste vi själva söka svar på dessa frågor. Då kommer vi att analysera bilden utgående från oss själva, vilket ger scenen ett större djup eftersom vi som tittare då arbetar med våra känslor och tankar när vi ser scenen.

I teorin om den komplexa bilden spelar tiden en viktig roll. I och med att scenen inte skall klippas, blir bilden givetvis längre. Tiden ger tittaren tid att tolka scenen utgående från sig själv, istället för att bli styrd genom klippet. Men det här innebär också att det bör finnas tid; tittaren måste få tid att känna scenen och ta sig till den, och för att det ska vara möjligt bör filmskaparen hålla bilden intressant. För att återgå till de två etsningarna av Callot och Goya som Andersson tar upp som exempel, kan man tänka på den komplexa bilden som en bild som rymmer flera bilder. På så sätt skall tittarens intresse hållas uppe. I praktiken, till exempel det dansande paret och den ledsna mannen vid köksbordet. Ett slags dialektiskt tänkande kring bilden, där händelserna eller detaljerna i kombination med varandra bidrar till en tredje betydelse; som i sin tur är upp till tittaren att själv tolka. Därav namnet den komplexa bilden.

Den komplexa bilden kräver engagemang och personligt intresse hos publiken. Tanken bakom den komplexa bilden är att bilden som ensam sådan skall och bör kunna vara tillräcklig i sin gestalt för att kunna berätta en eller flera historier i en enda bild. Med andra ord bör bilden vara sån att den ur alla synvinklar fungerar och tidsmässigt håller, vilket, som nämndes tidigare, kräver ett engagemang hos tittaren och, vice versa, en förståelse för hur den här kommunikationen skall se ut mellan bilden och tittaren. Den här kommunikationen uppmanar tittaren att arbeta med sitt känsloliv, eftersom tolkningen av bilden sker på ett personligt plan. I teorin bakom den komplexa bilden har det filmatiska rummet en enormt viktig roll, och därför har jag valt att använda mig av exempel ur många av Roy Anderssons filmer i mitt arbete om det filmatiska rummet.

Till teorin om den komplexa bilden ligger det filmatiska rummet i fokus och är på så vis ett tacksamt perspektiv på filmen när man pratar om rum i film. Det filmatiska rummet

är dock inte enbart en produkt av den komplexa bilden; olika typer av filmatiska rum hittar man i alla typer av filmer.

2.2. Människan och rummet

I boken *Vår tids rädsla för allvar* (Andersson 2009 s.176) skriver den svenska regissören Roy Andersson följande om rummet:

Rummet definierar människan och blottlägger värdet av och förutsättningarna för förverkligandet av de drömmar människan eventuellt har. Rummet talar sanning. Den vill vi inte vare sig se eller höra, av tradition inte gärna på bio.

När vi pratar om det filmatiska rummet syftar vi på omgivningen, fysiskt eller abstrakt, runt människan i bilden. Vad Andersson menar är att de filmatiska rum vi skapar, eller blir givna, i våra bilder har en inverkan på karaktären i bilden, även om denne inte nämnvärt reagerar på dessa. För att förenkla det här kunde man förklara det med att precis så som kulturen, historien och samhället påverkar oss i det verkliga livet, gäller detta även i filmens värld, eller i alla fall för att det ska verka logiskt för tittaren.

Härlig är jorden är en 14 minuter lång kortfilm regisserad av Roy Andersson, som utgör den första delen i ett tio delar långt kortfilmssamarbete mellan tio olika regissörer, med start från 1990 fram till 2000. Projektet var ett initiativ från Göteborgs Filmfestival, som snabbt stöddes av Svenska Filminstitutet, Sveriges Television i Göteborg samt filmproducenten Göran Lindström. Tanken var att filmerna skulle spegla 1990-talets Sverige. Filmerna skulle också till viss del hänga ihop med varandra för att senare läggas ihop som en helhet. Göteborgsposten skrev senare att ”Flera i panelen var rörande överens om att allvar är en bristvara i svensk film och att det behövs mer än bara säljande komedier” (Svenska Filminstitutets hemsida).

I öppningsscenen i *Härlig är jorden* ser vi en lastbil fullastad med nakna människor. Runt lastbilen står män och kvinnor klädda i kostymer. Ett naket barn skriker ”jag vill inte” och blir tröstat av en kvinna. En man sparkar till lastbilsflaket och kvinnan och barnet går in i lastbilen. Dörren stängs och bilen startas. Några män skruvar fast en slang från avgasröret till ett hål i lastbilsdörren, och bilen kör iväg lite längre bort. En man i förgrunden vänder sig om och tittar in i kameran. Människorna är till synes oberörda. Situationen kan liknas vid gasvagnarna som användes vid förintelsen för att gasa ihjäl

människor. Efter öppningsscenen följer en rad bilder, 14 stycken för att vara exakt, där en man presenterar sitt liv till oss med orden ”det här är min mamma”, ”det här är min son”, ”det här är mitt sovrum” etc. . Mannen är samma man som i öppningsscenen vänt sig till kameran, vilket kan liknas vid att mannen är en synonym för ”människan”. I filmens sista scen hör vi vagt skriken från gasvagnen i öppningsscenen. Mannen står nu i sitt sovrum. Det är natt. Han säger att det någon som skriker och håller sig för öronen. Hans fru som ligger i sängen säger att han måste sova, annars orkar han inte imorgon.

I den här kortfilmen har historien en mycket stark roll i rummets bemärkelse. Det egentliga rummet i filmen är alltså samhället här och nu i kontext till historien. Öppningsscenen spelar på tittarens historiekunskap och påminner oss om förintelsen, vilket sätter sinnesstämningen för de resterande 10 minuterna. Som tittare blir det omöjligt att inte ta öppningsscenen i beaktande när vi ser filmen. Mannen blir ett ansikte för människan genom historien. Mannens blick till tittaren i öppningsscenen kan ses som en sorgsen blick från det förflutna. En slags påminnelse om att det som händer här och nu påverkar vår morgondag. Det som huvudpersonen senare presenterar till oss som viktigt i hans liv i de resterande scenerna blir absurt och oviktigt på något sätt.

I filmens andra scen, efter öppningsscenen, befinner vi oss på ett sjukhus. Mannen sitter framför en gammal kvinna på en sjukhussäng. ”Det här är min mor. Jag är mycket fäst vid henne.” säger han. Det är mycket effektivt av Andersson att använda sig av den här scenen som filmens andra scen. I samband med filmens första scen med det gråtande barnet som tröstas av sin, förmodligen, mamma innan de föses in i gasbilen och gasas ihjäl, blir filmens samhällskritiska klang glasklar. Här blir vi för oss presenterade en man som inte kan sin historia. Som har glömt eller förträngt, och nu plågas av detta. Som tyngs av ett dåligt samvete för vad hans förfäder gjort före honom, och nu trycker undan detta genom att göra rätt för sig och rätt för samhället. Skaffa sig ett jobb som mäklare, ”för såna behövs också”, som han själv säger. I de tre sista scenerna innan slutscenen i sovrummet, trappas den här ångesten som mannen har upp. Vi ser honom ligga under bordet på restaurangen, skrikandes ”jag kan inte se!”. Vi ser honom i skoaffären säga ”jag trodde jag hade förlorat synen, att jag inte kunde se”. Och vi ser honom på nattvardsmässan sväpa en bägare vin för syndernas förlåtelse, givetvis ackompanjerat till tonerna av ”Härlig är jorden” på orgel.



Figur 3: Screenshot från öppningsscenen i Härlig är jorden (Roy Andersson)

Av ovanstående exempel att döma kan vi se att här gömmer sig flera filmatiska rum. Öppningsscenen med gasbilen är ett fysiskt rum som påminner oss om andra världskriget. Andra världskriget och nazisterna skapar ett så att säga abstrakt rum genom filmen, i och med att den resterande historien alltid står i kontrast till öppningsscenen, eftersom den är en väldigt känslostark scen. Det osynliga rummet blir ett påminnande skrik från den förflutna tidens fasor, vilket helt konkret gör sig påmint i den sista scenen, där tittaren och filmens huvudkaraktär kan till och med höra skriken från gasbilen. Ett annat osynligt rum är "den västerländska vardagen" som vidare betecknas av många fysiska rum. Inuti den gömmer sig andra osynliga rum. Till exempel scenen i kyrkan. Kyrkan som fysisk plats berättar åt oss att mannen kanske är religiös och deltar i gudstjänst. Han sitter knäböjd på nattvarden och blir tilldelad sin andel vin från bågaren. Mannen tar tag i bågaren med bägge händerna och dricker sedan många klunkar ur bågaren. Mannen vägrar att sluta dricka: prästen och två andra män blir tvungna att komma fram och försöka dra bort bågaren från mannen. Bågaren och brödet som delas ut representerar syndernas förlåtelse i den kristna tron. I och med öppningsscenen som påmint oss om en hemsk och oförlåtlig händelse i vår historia, kan vi som tittare analysera mannens drickande som ett symboliskt, desperat försök till förlåtelse för mänsklighetens felande före honom. Som tittare har vi sett öppningsscenen, det har däremot inte mannen. Mannen är en produkt av sin tid; han

bär alla bördor från mänskligheten före honom, vare sig han vet det eller inte. Ett av de osynliga rummen i den här filmen blir alltså människan som en skuldyngd varelse, och hennes återkommande försök att begrava den här känslan på olika sätt, för att rentvå sitt eget varande och levande. Om öppningsscenen hade berättat åt oss att mannen är en alkoholist, skulle scenen i kyrkan betytt något helt annat, därför är det viktigt för filmskaparen att fundera över de filmatiska rum som existerar eller skapas i filmen. Rummet definierar människan.

2.3. Tiden

Tiden är en viktig del av det filmatiska rummet. Tiden är en viktig komponent för filmens rytm och struktur. I boken *Filmdramaturgi och vardagstänkande* delar Lena Israel upp den dramatiska tiden (den komprimerade tiden i filmen som beskriver handlingarnas egentliga tid). Jag kommer att kort redogöra för dessa utgående från Israels kategorisering.

2.3.1. Tiden som berättargrepp

I boken *Filmdramaturgi och vardagstänkande* kan man enligt Israel kategorisera den dramatiska tiden i följande sex grupper. (Israel 1991, s. 53)

- 1.) **Den kronologiska tiden** är den faktiska tidens gång i film, där handlingarna följer efter varandra i den ordning de sker eller har skett. Den här typen av tid är vanlig inom den klassiska dramaturgin.
- 2.) **Den subjektiva tiden** är den tid i film som ses utgående från till exempel huvudkaraktären. Karaktären kanske minns tillbaka på sitt liv. Dessa minnesglimtar blir blandade med nuet, och kommer så att säga inte alls i kronologisk ordning. Trots det fungerar tillbakablickarna som stöttstenar för nuet, och tillsammans skapar de olika tidsepokerna en sammansatt berättelse. Den subjektiva tiden kallas även för den psykologiska eller inre tidsformen.
- 3.) **Den historiska tiden** påminner om den kronologiska tiden, men skillnaden mellan dessa ligger i att i den historiska tiden faller det som ur berättarmässig vinkel inte anses relevant nog bort.

- 4.) **Den cykliska tiden** kallar Israel för ”det gamla bondesamhällets tid”. Känslan av tiden är att den står stilla, möjligtvis gör sig påmind genom födelse och död.
- 5.) I **Spiraltiden** försvinner tiden i ett virrvarr av att olika tider blandas med varandra. Både det förflutna och nuet rör sig.
- 6.) **Sagotiden** lutar mot ett surrealistiskt tidsperspektiv. ”Det finns ingen gräns mellan dröm och verklighet, mellan fantasier i saga och verklighet. Allt är i berättarens hand. ”.

Med det här exemplet med tiden som uppdelad i sex olika kategorier, vill jag betona hur tidens plats och karaktär kan ha en betydande roll i det filmatiska rummet – samt också en klar redovisning för tidens vikt i filmen. Israels kategorisering är dock inte slutgiltig, utan endast ett exempel på ett sätt att dela upp olika tidsperspektiv i film. Tiden belyser rummet. Den ryske regissören Andrej Tarkovskij säger följande om tiden i boken *Den förseglade tiden – reflektioner kring filmkonstens etiska och estetiska grunder* (Tarkovskij 2009, s.74):

[...] filmens enda ovärderliga potential – möjligheten att på filmremsan inpränta tidens realitet. I vilken form inpräntar då filmen tiden? Låt oss definiera den så som faktisk. Ett faktum kan vara antingen en händelse, en mänsklig rörelse eller vilket reellt föremål som helst; dessutom kan föremålet presenteras som orörligt eller oföränderligt, så länge som denna orörlighet existerar inom ett faktiskt tidsförlopp.

Tarkovskij belyser filmens kraft ifråga om tidens existens i filmen; hur vi genom filmen kan göra direkta avtryck av tiden, som ingen annan konstart i samma grad hittills gett möjlighet.

2.3.2. Tiden som berättarkomponent

För filmens dramatiska struktur spelar tiden en viktig roll. Tiden bygger upp filmens rytm och struktur, beroende på hur tiden utnyttjas av filmmakaren som verktyg för berättandet. Den poängterar de stunder vi bör reflektera över vad vi ser och hör och den förstärker situationer i form av till exempel rörelse eller klipp. Användning av tiden i filmen påverkar berättelsen och karaktärerna. Till exempel i filmen *Somewhere*, regisserad av Sofia Coppola, träffar vi Johnny Marco (Stephen Dorff) som lever ett framgångsrikt liv som hyllad skådespelare. Marco roar sig med fester och strippor, och lever till synes det

ungkarlsliv en kunde drömma om. Marco själv tycks vara måttligt uttråkad; kändisskapets baksidor gör sig konstant påminna. Marco är trött på den konstanta uppvaktningen av honom, ytligheten och falskheten omkring honom. När Marcos 11-åriga dotter Cleo (Elle Fanning) flyttar in hos honom för en tid, slits Marco mellan att prioritera sin dotter framöver det liv som förväntas levas av honom. I en scen där Marcos ansikte blir täckt av gips, för att en mask ska göras av honom inför en film, har Coppola valt att hålla scenen tidsmässigt länge. Marcos tunga andetag under gipsen och den vita sörjan som täcker nästan hela hans ansikte, förutom två hål vid näsan, blir symboliskt för den ensamhet och näst intill absurda, klaustrofobiska liv han lever, där hela hans liv är konstant utvikt till allmänhetens och mediernas förtjusning. Som tittare känner vi masken rinna över ögonen på oss och det tar aldrig slut. I den här scenen har Coppola använt tiden som en viktig komponent för att förstärka en känsla i berättelsen och hos karaktären. I en annan film, *Christiane F. - Wir kinder vom Bahnhof Zoo* (ung. svensk övers.: *Christiane F – Vi barn från Bahnhof Zoo*), regisserad av Uli Edel, skildras drogsenen i Berlin under 1970-talet. Vi följer den sextonåriga Christianes tragiska öde mot heroinmissbruket. I en scen där Christiane skjuter heroin i armen följer en snabb bild av ett tågs point of view in i en mörk tunnel. Tågets hastighet och det mörka hålet är Edels sätt att bildmässigt berätta för oss tittare att Christianes missbruk har ytterligare trappats upp. Tåget som symbol är typiskt för filmen i och med att ungdomarna i filmen ofta hänger på tunnelbanestationen eller tågstationen. Christiane, precis som tåget, trallar inte in i mörkret – hon störtdyker, likt ruset av heroinet.

Tiden kan alltså berätta någonting som också har betydelse för berättelsen och/eller karaktärerna. De två ovanstående exemplen skiljer sig dock från varandra ifråga om användningen av tiden. I *Somewhere* ligger tidens kraft i den enskilda bilden/scenen och dess längd, medan i *Christiane F.* ligger tidens styrka i montage av bilderna, eller klippet som vi säger. Scenen med masken i *Somewhere* byggs upp av det osynliga rummet, av ett slag av den ensamhet Marco känner. Det fysiska rummet i den här scenen tillför ingenting. Men i det här exemplet skulle det osynliga rummet inte existera, eller i alla fall inte i den grad det gör, om inte Coppola valt att berätta med tiden på det sätt hon gör. För att återgå till kortfilmen *Härlig är jorden* är *Härlig är jorden* också en sammansättning av montage av flera scener, som i scenen från *Christiane F.*, vars styrka i montage skapar det överhängande rummet av människans skuld. Men varje scen i *Härlig är jorden* är

klipplös och består alltså av endast en bild, vilket i praktiken betyder att det filmatiska rummet måste fungera för att bilden ifråga ska hålla så länge som den gör. Härlig är jorden går utan tvekan under teorin om den komplexa bilden.

2.2.3. Kommunikation och identifikation

Den ryska filmregissören Lev Kulesjov (1899-1970) gjorde ett experiment där han ville testa hur kommunikationen ser ut mellan publiken och bilden. Finns det en djupare koppling? Kulesjov använde sig av en bild på en man med neutralt ansiktsuttryck. Han klippte ihop bilden på mannen tillsammans med en bild på en skål gröt och visade den här filmsnutten till en publik. Publiken tyckte att mannen såg hungrig ut. Kulesjov visade då en bild på mannens ansikte men den här gången ihopklippt med en bild på ett dött barn. Publiken tyckte mannen såg ledsen ut. Till slut visade Kulesjov en bild på mannens ansikte tillsammans med en bild på en leende kvinna. Publiken tyckte nu att mannen såg lustfylld ut, men vad publiken inte visste var att bilden på mannen var exakt samma bild i alla tre filmsegment. Utgående från det här experimentet tog Kulesjov slutsatsen att genom filmen och bilden projicerar publiken sina egna känslor på, i det här fallet, mannen. Bildkombinationerna läses av publiken på också ett emotionellt plan, vilket Kulesjov tillsammans med montagets och klippets styrka, ansåg som ett av de mest väsentliga verktygen för filmmakaren: montagets idé och identifikationen i filmen hos publiken.

2.4. Samspelet

I filmen är det fysiska rummet skapat av människan i det. Hon, människan, har en särskild smak eller ett tycke för hur det ska se ut. Är det ett städat eller ett smutsigt rum? Är hon fattig eller rik? Är hon kvinna eller man? Är det ett vardagsrum eller en strand? Det fysiska rummet kan påminna om eller till och med starkt illustrera det eller de osynliga rum som finns i filmen (t.ex. fattigdom, könsnormer, sorg, glädje osv.). Det fysiska rummet blir ett slags mänskligt avtryck av det eller de osynliga rum som existerar i bilden eller filmen. För att låna ett uttryck av Roy Andersson; det fysiska rummet ”väcker känslan av att rummet förföljer oss” (Andersson 2009, s. 175). Oblygt och kallt ramar det in människan, och avslöjar hennes plats i livet och universum. Genom arbetet med tiden i filmen, kan tiden påverka hur bilden eller scenen lever. Tiden som berättargrepp definierar karaktären av tiden i filmen, medan som berättarkomponent kan tiden vara

extremt effektiv i att ytterligare förstärka eller styra filmen i en viss riktning. Går vi ut från rummet eller stannar vi jobbigt länge kvar? Vad ser vi, eller vad ska vi se på? I sin bok *Den förseglade tiden – reflektioner kring filmkonstens etiska och estetiska grunder* hävdar den ryska regissören Andrej Tarkovskij att filmens rytm föds ur föreningen av bilder som innehåller olika tid.

”På samma sätt som livet, ständigt i rörelse och under förändring, ger oss möjlighet att var och en på sitt sätt tolka och uppleva varje enskilt ögonblick, lever en verklig film – som på filmremsan sanningsenligt registrerar den tid som flödar bortom filmrutans gränser – ett liv i tiden, om också tiden ges ett liv i den; denna reciproka process är av helt avgörande betydelse för filmkonsten.”

Rytmen uppkommer så att säga i bildernas känsla av tider, menar han. Den första kyssen som kändes som en evighet. Eller det där halvåret som gick så snabbt. Tiden förstärker och bygger det filmatiska rummet – det sätter tonen åt det osynliga rummet och rytmen åt det fysiska rummet och blir på så sätt en betydande del av det filmatiska rummet. Tiden, rummet och människan är viktiga byggklossar i skapandet av det filmatiska rummet. I samspelet mellan dessa föds det vi kallar det filmatiska rummet.

3. THREADS OCH BROR

Dokumentärfilmerna Threads och Bror är resultatet av ett utbytesprogram i Sydafrika och Finland under våren 2015. Threads är filmad i Klerksdorp, som är en liten stad utanför Johannesburg, i Sydafrika. Bror är filmad i Porkala skärgård, Finland. Under produktionsperioderna har olika teman tilldelats arbetsgrupperna. För Threads var temat ”cornered voices” (ung. övers. ”slutna röster”) och för Bror var temat ”ensamhet”. Temat fick tolkas fritt av arbetsgrupperna. Jag har fungerat som fotograf för båda filmerna, samt också klippare för Bror.

3.1. Threads – handling

I dokumentärfilmen Threads har vi låtit prostituerade och sexköpare berätta om första gången de hade sex, sålde sex eller köpte sex. Vi valde att inte låta tittaren veta vilkendera av frågorna som besvaras av den intervjuade, och inte heller om personerna i filmerna säljer eller köper sex. Sammanlagt valde vi fem personer; varav två sålde sex, två köpte sex och en hade sålt sex tidigare.

I intervjusituationerna valde vi att inte låta våra röster höras. Intervjun är snarare en monolog där personen berättar om första gången hon eller han har haft sex, köpt sex eller sålt sex. Filmen utspelar sig i de intervjuades sovrum, med undantag av ett par inslag av gatubilder som övergångar från ett sovrum till ett annat. En del av de intervjuade ville vara anonyma. De har sina ansikten bortvända från kameran.

3.2. Bror – handling

Dokumentärfilmen Bror handlar om två bröder i 80-års åldern och deras liv tillsammans i Porkala skärgård. Det egentliga målet med dokumentären var att skildra deras förhållande till varandra nu, efter att de i stort sett har bott och arbetat med varandra i hela sitt liv. I intervjun har männen berättat om sin barndom, familjeliv, arbeten och intressen. I filmen har vi valt att ta med de delar av intervjun där detta samtal vittnar mest om självaste förhållandet bröderna emellan; d.v.s. smånabb mellan syskonen och sättet de pratar med och till varandra, tankar kring framtiden, livet och döden. I postproduktionen har tyngdpunkten legat på sättet de pratar med varandra, och inte nödvändigtvis på det de säger till varandra. Vi ville på det här sättet försöka få fram det äkta i förhållandet

bröderna sinsemellan.

Dokumentären är en observerande dokumentär där vi kan se de två männen arbeta, handla, äta och titta på tv tillsammans. I en voice over hör vi delar av intervjun med männen.

4. DET FYSISKA RUMMET

I det här kapitlet kommer jag att diskutera det fysiska rummet i dokumentärfilmerna *Threads* och *Bror*. I boken *Filmdramaturgi och vardagstänkande* (Israel 1991, s. 49) skriver Lena Israel följande om det fysiska rummet:

Det fysiska rummet är viktigt just i sin materiella form. Det är ett rum som driver handlingen framåt, ja som ofta utgör själva förutsättningen för det som skall hända. Rummet i sig kan skapa handlingen. Rummet innehåller alltså vissa fysiska betingelser för handlingen.

Israel använder sig av filmen *Casablanca* som exempel, där Ricks Bar är ett exempel på ett fysiskt rum. Baren är samlingspunkt för alla karaktärerna i filmen, vänner som fiender. Också betydande situationer äger rum på baren. Baren är på så sätt inte endast ett rum med fyra väggar; baren är ur en filmanalytisk synvinkel väldigt viktig för handlingen.

Öppningsscenerna är inte bara story- och presentationsmässigt av betydelse, utan ger också en tydlig bild av den rådande stilen för filmen. I underkapitlen analyserar jag kort öppningsscenerna i *Threads* och *Bror*.

4.1. Det fysiska rummet i *Threads*

I dokumentärfilmen *Threads* är omgivningen, eller så att säga det fysiska rummet, stomme för hela bildberättandet. Eftersom vi valde att endast fokusera på berättelsen om personernas ”förstå gång”, men inte berätta någonting mera om deras bakgrund, historia eller personlighet, var det fysiska rummet extra viktigt. Det var tänkt att fungera som en presentation av personerna. I boken *Vår tids rädsla för allvar* (Andersson 2009, s. 175) skriver Roy Andersson följande om rummet:

[...] Men det är det rum som bär spår av människohand, av människa utformat, som enligt min mening starkast väcker känslan av att rummet förföljer oss. Det avslöjar vår plats i det sociala livet och i historien. Det avslöjar att våra levnadsvillkor, vår existens, är resultatet av en historisk process, där vår egen viljas inflytande är av mindre omfattning än vi vill tro.”

Threads består i princip av fem fysiska rum vari fem personer berättar för kameran om första gången de hade sex, sålde sex eller köpte sex. Dessa fem rum är de intervjuades sovrum. Motiveringen till varför vi valde sovrummet som inspelningsplats var att sovrummet först och främst är det rummet i huset som gästen sällan bjuds in i. Sovrummet blir eller är, för många, det egna, personliga rummet. I och med berättelsernas allvar och intimitet, ville arbetsgruppen att berättelserna också skulle presenteras i ett utrymme som

till karaktär är mycket personligt. Rummet och dess detaljer skulle på så vis bli en slags fysisk ram runt personen i bilden, där rummet skulle sammankopplas med människan. Som ett memory spel. Och precis som ovanstående citat av Andersson, skulle rummet också berätta någonting om den intervjuade och hennes eller hans plats i livet. Här kan nämnas att kanske särskilt intimt för de intervjuade som arbetade med att sälja sig själva. I dessa fall var sovrummet inte endast ett sovrum, utan också arbetsrum och i många fall det enda rum de hade. Slutligen kan ju också sovrummet aningen klichéaktigt kopplas ihop med sex.



Figur 4. Screenshots från Threads

I *Threads* tar kameran platsen av ett lyssnande öra som får ta del av en väldigt intim och personlig berättelse. Detta i form av en vid, statisk bild av rummet och personen sittandes på sängen. Kameran rör sig genom rummet endast i klippet, men den enskilda bilden är lugn och beaktande. Kameran lyssnar. *Threads* är långt uppbyggt på det fysiska rummet

och tingen i det.

4.1.1. Öppningsscenen i Threads

Öppningsscenen i Threads består egentligen av två delar. Till en början ser vi ett montage av en motorväg med lastbilar nattetid och en kvinna som står ut vid vägen. Därefter följer filmens titel och ett par stadsbilder. Efter stadsbilderna ser vi detaljer av ett rum: en nalle på ett färgglatt överkast och plastrosor på ett bord. Allt är väldigt färggrant. Efter dessa två bilder kastas tittaren in i ett rum som ser ut att inte höra ihop med detaljbilderna och efter det in till ett tredje rum. Under dessa tre rum hör vi i en voice over tre olika röster. Den första rösten säger, på engelska (ung. övers.) ”min första gång var när jag var i högstadiet”, den andra rösten fortsätter med ”jag var tretton år, egentligen tolv men snart tretton” och den tredje rösten säger ”min mamma var prostituerad, klienterna kom hem till vårt hus. När jag var tolv år sa hon att jag måste ligga med en klient, hon blev försäljaren av min själ den dagen.”. Ovanstående meningar ger tittaren den mest relevanta information som hon eller han behöver för att kunna skapa sig en uppfattning om filmen och vad hon eller han kommer att se. De två första citaten talar till tittarens personliga erfarenheter, tankar och minnen kring ämnet, och söker intresse hos tittaren. Det tredje citatet sätter tonen för filmen och historierna vi kommer att få höra.

Medan voice overn etablerar ämnet och hurdana historier vi kommer att höra, ges ledtrådar i bilderna ifråga om rösterna och personerna som vi kommer att träffa. Vilken röst hör ihop med vilket rum? I Threads är omgivningen, det fysiska rummet, egentligen den enda presentationen av den intervjuade som vi erbjuder tittaren. Genom rummets karaktär ger vi ledtrådar om personen, och precis som Andersson skriver, blir det fysiska rummet i Threads synonymt med lotten i livet de tilldelats.

4.2. Det fysiska rummet i Bror

Dokumentärfilmen Bror utspelar sig i Porkala skärgård, i brödernas hem och på gården. Kameran observerar bröderna i deras dagliga bestyr; trädgårdsarbete, arbete på båten, matlagning och kvällsbestyr. Bröderna i filmen kommunicerar inte med kameran. Kameran har platsen av ett osynligt, observerande öga; som ger tittaren en unik inblick i två gamla fiskarbröders vardag. Här är det fysiska rummet gården och den omliggande skärgården. Bröderna har en stor gård som är full med gamla båtmotorer, skottkärror och trädgårdsredskap m.m. Dessa ting som ligger och skräpar blir en slags materiell ram för ett helt liv. Kamerans fysiskt långa avstånd till bröderna ger känslan av en observation av männen.

Vi filmade även bröderna när de till exempel handlade i butiken eller på annat sätt socialiserade med andra människor utanför hemmet, men dessa scener valde vi bort i klippet. Vi ville stanna på gården och koncentrera oss endast på bröderna i förhållande till varandra. Avsaknaden av andra människor i dokumentärfilmen förstärker känslan av naturens storslagenhet och lugn, samt bilden av ett liv som nutidsmänniskan inte ofta väljer. Tingen på gården och i hemmet vittnar om helt liv levt på samma ställe. I Bror är båten som Elmer byggt som 16åring en viktig symbol i filmen. Båtens motor är originalmotorn som Elmer lade in som ung och dess karaktäristiska tuffande ljud påminner om såväl båtens som männens höga ålder. Båtens utmärkande utseende fungerar som en materiell parallell till männens liv på skärgården. Båten och de facto att den ännu används är också en viktig bild för båtbygggararbetet männen har tillägnat i stort sett hela sitt liv till. Båten är så att säga männens flaggskepp.

4.2.1. Öppningsscenen i Bror

Öppningsscenen i Bror består av en vid bild på 1 minut och 4 sekunder. I bilden ser vi bröderna Erik och Elmer i båten. Erik håller en åra i händerna och försöker med mycket möda knuffa ut båten från bryggan. Elmer står inne i hytten och kikar ut genom takluckan och ser på. I en voice over hör vi följande konversation mellan männen:

Erik: Vi är alla äldre nu, inte är vi ute på kompisjakt direkt. Jag tycker om att prata.

Elmer: Jo, men med vem?

Erik: Med vem som helst! Inte går jag omkring och talar för mig själv... Eller nåja, nog

kan jag ibland. Och så brukar jag prata med katten.

Elmer: Jo du brukar prata och resonera med mig, i flere timmar...

Erik: Jo, han är så tyst. Man måste prata med honom så han får lite liv.

Elmer: Jestas då vad han kan prata. (Vi hör Erik skratta i bakgrunden.) Jag blir irriterad rent av, inte tycker jag om så mycket prat inte. Det ska vara tystnad, när jag ligger i sängen och vilar.

De två bröderna, Erik och Elmer, har nästan hela sitt liv arbetat som båtbyggare tillsammans. Båten i öppningsscenen är ett återkommande objekt och symbolisk för filmen och brödernas liv. Elmer har byggt båten som 16 åring, vilket senare nämns i dokumentären, och båten är på så vis inte endast till sitt utseende väldigt karismatisk, utan också gammaldags; i stort sett nästan lika gammal som bröderna själva. Även om båten har förbättrats och byggts om lite under åren, är originalmotorn kvar. Motorn har ett särskilt "tuffande" ljud som vi hör redan i öppningsscenen. Båten symboliserar brödernas liv i skärgården som båtbyggare; tingets originalitet, ålder och charm blir vidare en stark bild av bröderna och deras liv i skärgården. Båten hör ihop med bröderna.

Brödernas handlingar i öppningsscenen ger en presentation av hur bröderna fysiskt beter sig i varandras sällskap; Erik, som är ett par år yngre, tar tag i saker och jobbar hårt, medan Elmer ser på eller möjligtvis hjälper till lite. Senare i dokumentären presenteras brödernas relation till det liv de levt, och man kan tydligt höra ett litet missnöje i Elmers röst över skärgårdslivet. Öppningsscenen är på så sätt även ett förtydligande av deras plats tillsammans i livet; deras inställning till det och deras förhållningar till de val de gjort.

5. DET OSYNLIGA RUMMET

I det här kapitlet kommer jag att diskutera det jag kallar för ”det osynliga rummet”. Med ”det osynliga rummet” syftar jag på de rum vi omges av på en diffus medvetandenivå, både i filmens värld som i det verkliga livet. Konkret kunde ”det osynliga rummet” syfta på till exempel en viss tidsanda eller samhällselig stämning, känsla eller en annan abstrakt omgivning. Det osynliga rummet utgör en del av det filmatiska rummet.

5.1. Det osynliga rummet i Threads

Dokumentärfilmen Threads utspelar sig på 2000-talet i Sydafrika. Det fysiska rummet i Threads är de fem olika sovrummen. Sovrummet som utrymme är valt för att symboliskt kopplas ihop med bland annat sex. Rummens karaktär å sin sida skall fungera som en slags presentation eller hint om personen och tittaren kan hända dra slutsatser om, på basis av rummets utformning och detaljer, ifall personen ifråga berättar om första gången hon eller han sålde sex, köpte sex eller helt enkelt hade sex.

Sovrummet är inte endast ett rum, utan också ett personligt utrymme och det rum gästen sällan bjuds in till. Detta vidare förstärks genom en statisk kamera och endast den intervjuades röst. Tittaren får intrycket av att historien berättas i tillit till honom eller henne; kameran tar positionen av en pålitlig åhörare. Det osynliga rummet som uppstår i sovrummet och i den här situationen är känslan av respektfullhet inför människan i en kontext som alltför ofta fördöms, d.v.s. sexindustrin. På det kameratekniska planet tar sig detta i uttryck genom att helt konkret hålla kameran på en statisk position och endast klippmässigt röra oss långsamt genom rummet. Kamerans ställning som observerande, statisk och lyhörd, bryts av de intervjuades uppställldhet och noggranna placering i rummet. Den intervjuandes position och bildens utseende, vittnar om en viss bildplanering; samtidigt som kameran till sin natur är observant. I det här sammanhanget kunde vi tala om en fiktiv dokumentärstil. Genom dokumentären närmar sig kameran de intervjuade. Närbilder av nervösa händer, hår, ben och vissa utmärkande drag hos personerna blir ett sätt att visuellt närma oss de intervjuade i och med berättelsernas intensifiering. Den här visuella upptrappningen stöder den visuella stilen i tanken om kameran som en nära vän. Ett av de abstrakta rummen i Threads är alltså en atmosfär av tillit och trygghet mellan tittaren och de intervjuade.

Bryggan mellan tittaren och filmens kvinnor och män byggs kring ett ämne vi alla har en eller annan bakgrund, åsikt eller inblick i. Genom det skulle tittaren kunna på ett eller annat sätt relatera till människorna i dokumentärfilmen, även om sammanhanget var ett helt annat. Vi hoppades på att den här bron på så sätt skulle bana väg mot en mera, förhoppningsvis, förstående inställning till den miljö den intervjuade lever i eller den bakgrund hon eller han kommer från.

Threads är ett samarbete mellan non profit organisationen ReAction, som jobbar med att dela ut bland annat kondomer och HIV test till kvinnor i områden var prostitution påträffas. Samarbetet skulle fungera som en dörr till ämnet för arbetsgrupperna; vinklingen av de tre filmerna som gjordes var på så vis inte på något sätt påverkad av organisationen; så länge arbetsgrupperna höll sig inom någorlunda etiska och moraliska ramar gentemot de intervjuade, personalen och organisationen. Det stilmässiga valet av Threads uppfattades av organisationen som ett respektfullt sätt att möta en grupp människor som, ur ett samhälleligt perspektiv, inte alltid blir behandlat på bästa sätt.

I boken *Vår tids rädsla för allvar* (Andersson 2009, s. 176) skriver Roy Andersson följande om människan i rummet:

Rummet definierar människan och blottlägger värdet av och förutsättningarna för förverkligandet av de drömmar människan eventuellt har. Rummet talar sanning. Den vill vi inte vare sig se eller höra, av tradition inte gärna på bio.

Vad Andersson menar med detta är att de rum vi befinner oss i, vare sig vi pratar om filmen eller det verkliga livet, formar och påverkar oss människor. Som ett exempel på detta kan nämnas en i skrivande stund färsk händelse. Fredagen den 13.11.2015 (Huvudstadsbladet 14.11.2015) utfördes flera planerade terrorist attacker i Paris. En av händelserna ägde rum i konserthuset Le Bataclan under bandet Eagles of Death Metal's konsert. Fyra terrorister störtade in i salen och skrek "allahu akbar" (ung. övers. Gud är stor, på arabiska) och skjuter sedan vilt mot folkmassan. 89 döda hittas i salen. Mindre än en vecka senare lanseras hashtagen #JeSuisEnTerasse (Time 2015) på sociala medier, som en slags tyst demonstration mot våldsamheterna. En ungefärlig översättning på svenska lyder: jag är på terrassen. Hashtagen blir ett ställningstagande till att vägra låta våldsamheterna skrämma invånarna till att stanna hemma, utan fortfarande våga sig ut på Paris gator, som en manifestation mot dåden. I det här sammanhanget blir bilden av parisarna ute på terrass i den Parisiska höstsolen lagt i en helt annan kontext; rummet i

den här kontexten är alltså inte enbart terrassen och allt vad det innebär. Rummet, eller det osynliga rummet så att säga har, i det här sammanhanget, har nu blivit till exempel den rådande sorgen och rädslan som råder i staden eller den ökade främlingsfientligheten bland fransmännen (om så vore fallet, vill säga). Terrassen som plats upphör att vara endast en terrass; terrassen har blivit eller kan användas som en symbolisk plats och rymmer ett eller flera osynliga rum. Terrassen som ett fysiskt rum stöder också det osynliga rummet som existerar i den här kontexten. På samma sätt fungerar sovrummen i Threads.

I Threads hittar vi ett annat osynligt rum. I Threads blir sexindustrin ett konstant överhängande regnmoln, så att säga. Även om kvinnorna och männen i dokumentären själva aldrig nämnvärt pratar eller berättar om branschen de nyttjar eller jobbar eller har jobbat i, blir just den branschen det osynliga rummet. Som tittare placerar vi personerna vi ser på bioduken i kategorier, lådor, av förutfattad fakta och fördomar kring ämnet. Sovrummet som det fysiska rummet överensstämmer med fördomarna kring ämnet, och blir på så sätt lätt att ta till sig som tittare. I *Gränsbilder – det dolda rummet hos Tarkovskij* fortsätter Astrid Söderbergh-Widding resonera kring Noel Burchs klassiska essä *Nana, or the two kinds of space* (Se Söderbergh-Widding 1992, s. 20) följande om de osynliga rum som gömmer sig i bilden:

[...] det är antingen imaginärt eller konkret. Det imaginära rummet är det som befinner sig utanför bildens ram och blott är tillgängligt för åskådarens föreställningsförmåga. Med detta rum kan, menar han, när som helst genom en kamerarörelse eller ett klipp bli synligt, bli till bildrum och sålunda ta konkret form.

I Threads bidrar sovrummet till just den här föreställningsförmågan hos tittaren, där bilden av det trånga hotellsovrummet har blivit kanske den starkaste, konkreta bilden av sexindustrin.

5.1.1. Filmmakaren och det osynliga rummet

Såhär långt har jag diskuterat rummet ur tittarens perspektiv. Som bekant är det osynliga rummet en överenskommelse mellan filmen/filmmakaren och tittaren. Det osynliga rummet är, som Söderbergh-Widding skriver, grundat på tittarens föreställningsförmåga. Filmmakarens andel i arbetet med det osynliga rummet blir förståendevis då också skapat ur filmmakarens egna osynliga rum.

I teorin om den komplexa bilden är tolkningen av bilden upp till tittaren. Men om vi pratar om bildramen eller bildsnittet, det vill säga vad filmmakaren helt fysiskt väljer och inte väljer att visa görs ju här redan ett val i vad tittaren ska se. I arbetet med det osynliga rummet måste och kommer filmmakaren att utgå från sig själv och arbeta med sig själv; det vill säga samhälle, religion, kultur, uppväxt etc. kommer att inverka på filmmakarens bild- och berättarspråk. Det osynliga rummet är, i bästa fall, dock ett medvetet val av filmmakaren. Filmmakaren bör reflektera över hur hon eller han påverkar bilden på en omedveten nivå. Vilka skillnader kan vi se i hur en österbottning och en Vandabo avbildar Helsingfors? I dokumentärfilmen *Threads* gjordes valet av sovrummet som det fysiska rummet. Vi utgick från att sovrummen skulle se ut på ett visst sätt; alltså slitna, smutsiga och sorgliga. Detta skulle resultera i att sexindustrin skulle bli det osynliga rummet. Våra fördomar och antaganden påverkade valet av att använda sovrummet som inspelningsplats. Vår inre bild av sexindustrin var just det som också avbildades i dokumentären när de prostituerades rum visades: ett kallt och smutsigt rum med nummerbricka på dörren i en skrikig korridor upplyst av gröna lampor. Det osynliga rummet existerar parallellt med det synliga rummet, och det synliga eller fysiska rummet är ett medvetet val av filmmakaren. En kan då fråga sig om man verkligen kan prata om den komplexa bilden som inte styrande, om än i en mycket mindre utsträckning än i den klassiska dramaturgin.

I boken *Filmdramaturgi och vardagstänkande* (Israel 1991, s. 92) skriver Israel om två olika typer av filmdramaturgier: den anglosachiska dramaturgin och den episk-lyriska dramaturgin. Den anglosachiska dramaturgin (eller endast kallat "dramat") hör till den vanligare och, särskilt i Hollywood, den populärare formen av filmdramaturgi som betonar filmens handling som den drivande kraften framåt. Den episk-lyriska dramaturgin betonar starkare tillståndet än själva konflikten. Israel skriver om den episk-lyriska dramaturgin "I dessa bilder är en automatisk igenkänningsprocess medvetet blockerad. Istället för frågan om vad som skall hända i nästa bild kanske frågan "vad är det jag egentligen ser" måste ställas." Hon fortsätter vidare med:

Vi befinner oss i en kognitiv process där vi måste både bejaka och negera presumitiva lösningar. Valet står vi själva för. Vi måste då söka oss fram och ge alternativa lösningar av vad vi ser och upplever i ett dialektiskt frågande till filmen.

Utgående från dessa rader vill jag igen återkomma till frågan om filmmakarens egentliga andel i det osynliga rummets utformning. I kameraarbetet görs ett val av bildsnitt och

vilka fysiska ting som ska visas. Bildramen rymmer av naturlig anledning en eller flera blickpunkter. Den fysiska ramen är ju komponerad utgående från bildens blickpunkter. Dessa blickpunkter är också medvetna val. För att använda ett exempel ur Roy Anderssons film *Du Levande*.

I en scen ur långfilmen *Du levande* ser vi ett kontorsutrymme. En man sitter vid ett bord i förgrunden med ett tjockt häfte och en räknemaskin. I bakgrunden ser vi två dörröppningar till två andra rum. Ur ett av de bakre rummen kommer en man ut och ställer sig vid dörröppningen. Han frågar mannen i förgrunden om han ropat på honom. Nej säger mannen, och vänder sig sedan till den andra dörröppningen och frågar Jonas, mannen inne i det andra bakre rummet, om han ropat på Holger. Nej, säger Jonas. Lasse då? frågar mannen i förgrunden, varpå Jonas inne i det andra bakre rummet vänder sig



Figur 5. Screenshot från *Du levande*

om i sitt rum och frågar Lasse om han ropat på Holger. Nej, säger Lasse och kikar ut genom dörröppningen. Holger går tillbaka inne i sitt rum. Holger och mannen i förgrunden är klädda i kostymer, men Holger har ingen slipsnål och hans slips är för kort. Lasse och Jonas är ledigt klädda. Deras kläder vittnar om en viss rangordning på kontoret och de facto att Jonas och Lasse delar rum. I rummet i förgrunden ser vi ett par bilfälgar, plaststolar och till synes billig heltäckningsmatta med stjärnor. Inne i Jonas och Lasses rum skimtar en liten leksaksbil överst på bokhyllan. Vi ser också små fönster inne i de

bakre rummen. Fönstren tyder på att ligga på gatunivå eftersom ett cykelhjul passerar fönstret. Det fysiska rummet ger tittaren ledtrådar om vad företaget sysslar med och hur bra det går för företaget. Deras klädsel säger något om de anställdas plats i företaget. Innan Holger ställer frågan om någon ropat på honom kan vi se honom sitta tyst och iaktta sin chef. Frågan han ställer verkar på så vis snarare vara ett behov av mänsklig kontakt, vilket han söker från sina kollegor genom att låtsas att tro att någon ropat på honom.

Den franska sociologiprofessorn Pierre Bordieu har studerat kulturens roll i återgivandet av sociala strukturer. Bordieu har utvecklat begreppen habitus och fält för att förklara "[...] sådan mänskligt handlande som ofta tas för givet och som man vanligtvis inte reflekterar över eller ifrågasätter, sådant som sker mer eller mindre vanemässigt... [...] Makten ligger enligt detta synsätt så att säga dold i de allmänt vedertagna sätt på vilka människor förstår eller ser på världen" (Johansson & Miegel 1996, s. 202-205). Kortfattat menar Bordieu med habitus att människans sätt att se på världen är format utgående från att varje människa har utvecklat sina egna sociala strukturer, utgående från hennes bakgrund och historia, vilka med hjälp av hon kan förklara och förstå sin omgivning. Med begreppet fält syftar Bordieu på samhället som uppdelat i olika fält, där människans position kan variera i hierarkin. Enligt Bordieu är fältet (t.ex. politiska, akademiska, kulturella osv.) dynamiskt och konstant omskapande beroende på relationerna till övriga fält. Många gånger används även uttrycket "det sociala rummet" istället för ordet fält. Det sociala rummet, eller fältet, kan ses som en grupp människor med liknande habitus, och på så sätt tillhörande till samma fält – man kunde prata om det som ett gemensamt språk i varje fält. I ett seminarium mellan filmregissörerna Roy Andersson och Ruben Östlund diskuterades bland annat autenticitet och gestaltning i film. Under seminariet får Östlund frågan vad som driver honom och vad han hoppas uppkomma med sina filmer. Östlund svarar:

Om jag hittar en situation som jag är intresserad av, det enda jag förhåller mig till är hur det skulle gå till i scenen om det här utspelade sig. Jag använder mig hela tiden av det som en referens. Tycker jag detta är en sann bild av hur tillvaron ser ut eller tycker jag den är osann? [...]

Under seminariet återkommer Östlund till den här diskussionen när hans kortfilm Händelse vid bank diskuteras: "jag har aldrig varit med om när någon har blivit skjuten och det finns en massa tillfällen som jag inte varit med om, men ändå har jag en väldigt stark bild av hur det kommer att gå till och vad det kommer att innebära och det är filmer som har skapat de referenserna åt mig". Östlund diskuterar därefter det verkliga rånet som han bevittande och hur långt ifrån det skiljde sig mot vad han förväntat sig av hur ett rån

skulle se ut. Händelsen kom att bli inspirationen till Händelse vid bank – en någorlunda komisk och absurd kortfilm om ett bankrån. Andersson avslutar den här diskussionen med att konstatera att filmskaparens ansvar i egenskap av en aktör i skapandet av världsbilden, är, åtminstone i Östlunds fall, stort och bör tas på allvar. ”När man sysslar med konstnärliga uttrycksmedel [...] får man tänka på att man skapar material med vars hjälp människor får sin världsbild och det är förknippat med ett enormt ansvar.” (Göteborgs Universitet, s.14-18). I och med att det här examensarbetet fokuserar på det filmatiska rummet i egenskap av berättelsens och filmens värde, kommer jag inte att vidare utveckla eller redogöra för de socialpsykologiska teorier kring människans konstruerande av den sociala verkligheten. Det är ett arbete för sig. Ovanstående sats är snarare ett förtydligande av det filmatiska rummet med en omfattande bakgrund i psykologin, och filmmakarens ansvar och andel i konstruerandet av det. Filmen är trots allt ett av de populäraste konstformerna idag.

Om vi återgår till Threads och de vida bilderna av sovrummen, ligger blickpunkterna, förutom på människan i rummet, på detaljerna i rummet. Detaljerna, t.ex. den söndriga spegeln, visas i närbilder. Vi ser spegeln igen i den vida bilden. Närbilderna har gjorts för att förstärka rummets karaktär och personen i rummet. Precis som detaljerna i scenen från Du levande. Men även om vi låtsas att Threads i sin estetiska utformning skulle bestå av endast en vid bild, är detaljerna i Du levande fiktiva. De är ditplacerade och noggrant utvalda. Dekoren utgår från kameraplaceringen, medan i Threads utgick placeringen av kameran av vad som var fysiskt möjligt. I Du levande är utgångspunkten regissörens vision, medan i dokumentärfilmen Threads kan regissörens (och övriga i teamet) vision inte undgå att kollidera och kompromissa med verkligheten. Vad är fysiskt möjligt? Vad är tidsmässigt möjligt? Vad händer och vad är viktigt? I Du levande ligger fördelarna, när man arbetar med den komplexa bilden, i regissörens kontroll av situationen. Regissören, fotografen och scenografen kan arbeta med ett drömscenario och utgå från sina egna rum i utformningen av bilden. I Threads finns inte den här utgångspunkten alls på samma sätt eftersom ”manuset”, om vi säger så, ligger hos den intervjuade, och visionen av filmen blir på så vis kompromissad. Vi vet inte vad den intervjuade kommer att säga eller hur hon kommer att reagera i bilden, förrän vi är i situationen.

Dessa kompromisser görs upp för i klippet, för att klippet ger oss möjlighet att korrigera och förstärka visionen i Threads; klippet ger oss möjlighet att komma tillbaka till

utgångsvisionen för filmen, i den mån det är möjligt. Du levande har inte behov av att klippas, eftersom den är i princip klippt redan i filmningen, ifråga om rummet, tiden och människan; vilka är grundstenarna för teorin om den komplexa bilden, samt grundläggande faktorer för det filmatiska rummets utformning. Innan Du levande har filmats har tidens tid, rummets betydelse och människans plats redan förutbestämts utgående från det slutresultat man strävat efter. Något som inte var möjligt i dokumentärfilmen *Threads*.

5.1.2. Regnmolnet

I boken *Vår tids rädsla för allvar* (Andersson 2009, s. 175) påstår Andersson att även om rummet, i bemärkelsen engelskans "space", inte är särskilt markant för personen i det, är det för betraktaren omöjlig att förbise. Som tidigare nämnt är detta mycket tydligt i kortfilmen *Härlig är jorden*.

Andersson använder sig av exemplet med seriefiguren Joe Btfsplk från serien *Knallhatten* (engelska: *Li'l Abner*), där Joe Btfsplk är en karaktär med ett ständigt regnmoln över sitt huvud. Joe, som verkar vara ständigt förföljd av otur, är inte särskilt medveten om det regnmoln som förföljer honom. Men vi som läsare ser alltid molnet. Det här är ett ganska bra exempel på hur det osynliga rummet i filmen verkar. Regnmolnet ovanför Joes huvud har satts dit för att berätta någonting om Joe, nämligen att han är konstant förföljd av otur. Molnet är en överenskommelse mellan tecknaren och läsaren, eftersom som läsare förstår vi kontexten av regnmolnet. Vi ser att Joe är influerad av molnet, även om Joe inte förstår det själv. Vi förstår varför Joe har otur, varför han är som han är. Men molnet är också en medveten ditritad bild av tecknaren.

Om vi pratar om regnmoln, kunde regnmolnet i *Threads* vara sexindustrin, och hur vi uppfattar den är upp till vår egen kännedom och tanke kring den.

5.2. Det osynliga rummet i Bror

Precis som *Threads*, faller även *Bror* under den episk-lyrisk dramaturgin. Tiden har en enorm påverkan på också rummets betydelse i filmen, vare sig det handlar om det fysiska eller det dolda rummet. I boken *Filmdramaturgi och vardagstänkande* kategoriserar Lena Israel (Israel 1991, s. 53) tiden i filmen i tre delar: den fysiska tiden vilken syftar på den faktiska tiden filmen tar, den psykologiska tiden vilken syftar på tittarens subjektiva och emotionella intryck av tiden i filmen och den dramatiska tiden vilken syftar på tiden som pågår i filmen. I det här arbetet koncentrerar jag mig på den dramatiska tiden. Israel fortsätter med att vidare kategorisera den dramatiska tiden i sex grupper: kronologisk tid, den subjektiva tiden, den historiska tiden, den cykliska tiden, spiraltiden och sagotiden. För en närmare specificering av tidsperspektiven, se kapitel 2.3.1. Tiden som berättargrepp.

5.2.1. Tiden i Bror

Enligt Israels kategorisering av tiden faller *Bror* under ”den cykliska tiden” och ”spiraltiden”. Den cykliska tiden, enligt Israel, kännetecknas av att tiden verkar stå stilla. ”Den kommer tillbaka på olika sätt genom årstiderna i en ständig cirkelgång mellan födelse och död. Allt avlöser vartannat, men ingenting förändras egentligen.”. Om spiraltiden skriver Israel ”I Spiraltiden försöker man upplösa tiden – inte genom att plana ut den, men genom att låta alla tider blandas och belysa varandra.” och fortsätter ”Tiden rör sig hela tiden, även det förflutna.” (Israel 1991, s.53-54).

I *Bror* finns ingen egentlig tid. Bröderna arbetar och äter, stundom med varandra och stundom själva. Det enda som rör vid tiden är bilderna av Erik som krattar vass vid stranden. Den här scenen återkommer tre gånger under filmens gång, och är den enda scenen vars handling har en början och ett slut. Jag kommer strax att återkomma till den här scenen angående benämningarna ”början” och ”slut”.

I de två första omgångarna av scenen krattar Erik vass i en stor hög vid stranden. I den tredje omgången, när vasshögen ser ut att ha blivit klar, tänder Erik eld på den. Slutbilden i *Bror* är en vid bild där Erik betraktar brasan och röken som slingrar sig uppåt. Precis innan bilden klipps till sluttexterna ser vi Erik greppa krattan och fortsätta kratta vass till högen. Den här handlingen har med avsikt tagits med i klippet. I och med att Erik fortsätter kratta vass sluts cirkeln av handlingen och stöder känslan av tidlöshet; vassen

tar aldrig slut, arbetet tar aldrig slut. Vassarbetet som handling presenteras som återkommande, medan vassen varje år är ny. Som tittare vet vi inte om den tredje scenen med vassen är en fortsättning på de två första scenerna med vassen, om det sker ett år senare eller fem år senare. Benämningarna ”början” och ”slut” kring vasskrattandet finns alltså egentligen inte. Vasskrattandet har även en symbolisk betydelse för skärgårdslivet; vassen är ett årligt jobb för varje stugägare.

Målet med dokumentärfilmen *Bror* är att visa förhållandet mellan bröderna Erik och Elmer. Detta hör vi i voice overn och deras sätt att prata med varandra. Bröderna grälar och skrattar, både med och åt varandra. De fyller i varandras meningar, och i stort sett nästan varje historia som den ena brodern berättar har den andra också figurerat i, och tvärtom. I kameraarbetet betraktas deras förhållande i skenet av arbetet på gården och hemmalivet. Kameran är observant och håller sig på avstånd; det kunde liknas vid naturfilmen i estetiken. Liknande exempel på den här typen av estetik ser vi i till exempel i den polska kortfilmen *Smolarze* (eng. övers. *Charcoal Burners*) regisserad av Piotr Zlotowicz (2010) och i den svenska kortfilmen *Betraktelse* (som är en del av 90 minuter 90-tal serien, dit också kortfilmen *Härlig är jorden* hör) regisserad av Gunnel Lindblom (1994). Ur det ljudmässiga perspektivet hör vi närhet i deras sätt att prata med varandra, fastän det de säger inte är av större relevans. Ur bildmässig synvinkel ser vi deras sätt att umgås med varandra, fastän det de gör inte är av större relevans. Tittaren blir snarare en



Figur 6. Screenshot från Bror

betraktare som aldrig når helt in på bröderna, och bröderna i sin tur pratar aldrig rakt ut särskilt djupt om varandras förhållande till varandra. Deras band blir osynligt och nästan heligt. Den här avskärmningen är inte alls en dålig sak. Utanförförkänslan hos tittaren stärker brödernas band; det här skapar en typ av ett osynligt rum: syskonskapet.

För att komma tillbaka till scenen med vassen. Arbetet med vassen är en symbolisk handling i filmen. Som tidigare nämnt, skapar den återkommande handlingen en känsla av tidlöshet eftersom den konstant upprepas och verkar aldrig ta slut. Vi vet heller inte om scenerna med vassen hör ihop; tar handlingen plats under en vecka eller år? Under den tredje vass scenen, när Erik bränner vassen vid stranden, vilken är också filmens slut, pratar Erik om döden. Erik säger: ”På alla ställen är det ju någon som dör först. Det är ju ett vanligt liv.”. De här meningarna är svaret på frågan om vad som händer sedan med den ena brodern när den andra brodern dör. De här två meningarna ger scenerna med vassen ytterligare en ny dimension, i och med att Erik också alltid är ensam i dessa scener. Har Elmer dött? Är scenerna med vassen de enda scener som äger rum i nutid, medan de andra scenerna är återblickar till tiden med Elmer? Eld och rök är symboliska element för livet och döden. Enligt de klassiska elementen betraktas elden som en symbol för energi och tillsammans med vattnet som en symbol för liv och visdom. Elden har också genom tiderna symboliserat rening och förstörelse. Tiden och känslan av tidlöshet, har en stor roll i Bror och påverkar i hög grad de osynliga rum som finns. Tidens känsla i Bror, tidlösheten, är den viktigaste komponenten för att skapa ett osynligt rum av livets gång. Tidlösheten i sig är ett osynligt rum, och en del av det filmatiska rummet i Bror.

Elmer och Erik lever ett liv som dagens människa inte ofta väljer; ett avsidigt skärgårdsliv. Bröderna har inte bilkörkort, utan tar bussen till butiken. Bröderna tycker inte att de har behövt en bil, men skulle däremot inte kunna tänka sig att leva utan båt. Under produktionen filmade vi situationer där bröderna träffade andra människor, men i klippet valde vi att ta bort dessa scener. Vi ville med avsikten av andra människor förstärka bilden av deras liv ute i skärgården som ett numera inte lika vanligt sätt att leva. Ett osynligt rum som presenterar ett förflutet levnadssätt, där naturen har en stark roll och bidrar till ytterligare en känsla av människans litenhet i världen. Även om livet tidsmässigt går framåt, försvinner inte världen när människan dör.

5.2.2. Tittarens relation till Bror

Kan tittaren identifiera sig med bröderna? I syskonskapet bröderna emellan hittar vi ledtrådar av brödernas olikheter. Redan i öppningsscenen presenteras den första olikheten mellan bröderna. Erik säger: ”Vi är alla äldre nu...”, och Elmer avbryter med: ”och ingen vet var vi finns.”. Under filmens gång ger Erik sken av att vara en realistisk men positiv och aktiv person som är någorlunda nöjd med tillvaron, medan Elmer inte döljer sin irritation till det avsidiga livet och bristen på mänsklig kontakt. En kan fråga sig varför Elmer ännu är kvar i skärgården, men genom filmens gång får tittaren känslan av att bröderna är ett paket; ett team som håller ihop, på gott och ont. Bara genom brödernas sätt att prata; när de fyller i varandras meningar och avslutar varandras historier. Vid ett skede säger Erik att man måste vara två när man bygger båtar och syftar på båtbyggerjobbet han gjort tillsammans med Elmer. Elmer kommenterar inte den meningen, och tittaren får en underförståelse av att Elmer accepterat att det ”bara varit så”. Som tidigare nämnt är syskonskapet i Bror ett osynligt rum. I detta syskonskap blir vi för oss presenterade sådana olikheter mellan bröderna, att i skenet av syskonskapet växer ytterligare ett rum av en sammansvetsad och på ett sätt villkorslös kärlek fram, vilken inte nödvändigtvis behöver endast existera mellan syskon. I filmen *En duva satt på en gren* (2014) och funderade på tillvaron, regisserad av Roy Andersson, kan vi se den här samma typen av förhållande i relationen mellan de två försäljarna som säljer skämtartiklar tillsammans. Trots deras olikheter, meningsskiljaktigheter och bråk är det ingen fråga om att de två männen inte skulle höra ihop. De är varandras motpoler, vilket gör dem till ett team. De möter den hårda verkligheten tillsammans. En annan, snäppet kändare, gestaltning av den här typen av förhållande återfinns i Samuel Becketts teaterpjäs *I väntan på Godot* (Se Andersson m.fl, 1997, s. 132-139), mellan de två männen som för ett samtal, så gott det går, om bibeln och berättelsen om Jesu uppståndelse. Det osynliga rummet av människans behov av samhörighet i livet lyser, där de egna valen och känslorna ibland blir kompromissade i sökandet.

6. SAMMANFATTNING

I det här arbetet var min frågeställning:

hur ser de filmatiska rummen ut i dokumentärfilmsproduktionerna Threads och Bror?

Genom arbetet har jag analyserat och diskuterat dessa. Här under följer en kort sammanfattning.

Både i Threads och Bror har det fysiska rummet en stark roll. I Threads bygger det upp det osynliga rummet, och fungerar långt som en översättning av det osynliga rummet i fysisk form. Det för oss fysiskt närmare karaktären och tar rollen av intimitet och respektfullhet. Det fysiska rummet i Threads är viktigt för att målet av respekt, tillit och förståelse skulle uppnås i det osynliga rummet. Dokumentärfilmens män och kvinnor kunde lätt ha blivit missförstådda eller fel porträtterade om det fysiska rummet inte haft en stark och viktig del i att motarbeta fördomar kring filmens karaktärer. Det finns en balans mellan det fysiska rummet som en typisk västerländsk representation av ämnet, för att locka intresse, och en faktisk verklighet, för att ge en verklighetstrogen bild. Dock är sammansättningen av dessa utarbetad till ett rum som inte heller ska framträda filmens personer i dålig dager.

Sovrummen och sovrummens detaljer fungerar som presentationer av filmens karaktärer, samt som ett fysiskt element stöder det osynliga rummet av sexindustrin. Sovrummet som det fysiska rummet har också valts av den förhoppningen att rummets utseende skulle kunna sammankopplas med personen i det, och vidare berätta någonting om personens sociala ställning i samhället. Samtidigt ville vi med valet av sovrummet som inspelningsplats att mötet med människan i det skulle kännas intimt men respektfullt. Detta på grund av att många av de kvinnor och män som figurerar i filmen har ett dåligt rykte i samhället och fördomsfullt hellre betraktas i skenet av deras leverbörd istället för medmänniskor precis som du och jag. Under det här arbetet med de filmatiska rummen som finns i Threads har jag frågat mig själv om valet av sovrummet var det rätta. Valet har gjorts utgående från arbetsgruppens egna fördomar av hur det fysiska rummet i sexindustrin ser ut. Det är omöjligt att svara på ifall det fysiska rummet vore ett annat ifall en grundligare research gjorts kring ämnet, där också jag i egenskap av fotograf granskat mina egna osynliga rum och reflekterat kring varför jag valde sovrummet som det fysiska

rummet, annat än av de valda orsaker jag i detta arbete nämnt. Den här researchen kunde ha bestått av att ytterligare försöka lära känna personerna i dokumentären och försöka få en större inblick i hur deras liv ser ut utanför deras jobb. Vart går de på sin fritid? Var dricker de kaffe? Var pratar de med varandra?

I Bror består det fysiska rummet av gården och den omliggande naturen. Kameran håller sig på avstånd och endast observerar bröderna när de arbetar, äter och umgås. Deras sätt gentemot varandra speglar stundvis relationen mellan dem, och i intervjun som voice over hör vi deras relation i deras sätt att prata med varandra. I Bror har det fysiska rummet i jämförelse med Threads nästan motsatt roll. Det fysiska rummet stöder atmosfären av tiden och brödernas gångna liv – men i sin utformning blir det fysiska rummet en mur mellan bröderna och tittaren, där en konstant känsla av distans till bröderna hos tittaren råder. Det här skapar känslan av det heliga bandet mellan två människor som levt och jobbat med varandra nästan hela sitt liv. Ett osynligt rum av människans behov av samhörighet i världen. Det osynliga rummet av livet som pågående och samtidigt stillastående arbetar fram en poetisk ton i filmen, där filmen försöker fånga det stora men fina allvaret i den lilla människans korta stund på jorden. Tiden är konstant närvarande och gör sig påmint om sin framfart, för att i nästa stund kännas abstrakt och ogreppbar – tidlösheten är ett osynligt rum, som också stöder det osynliga rummet av ett förflutet liv som inte längre väljs av nutidsmänniskan. En sista generation i skärgården.

6.1. Avslutande ord

Idén till det här examensarbetet har av naturlig anledning uppkommit ur mitt eget intresse för bildens styrka i filmen. Under flera års tid har jag fascinerats av en känsla av djup i vissa valda bilder, scener eller filmer, där bildspråket tilltalat mig i form av en förnimmelse av någonting större utanför bildsnittet. Där bilden inte enbart ramat in en händelse, utan också i sin framställning på en osynlig nivå erhållit någon form av förklaring till händelsernas orsak, syfte och mål. Målsättningen i det här arbetet har varit att vidare utforska det här, så att säga, djupet i bildframställningen, vilket lett mig till det vi pratar om som det filmatiska rummet.

Jag vill påstå att arbetet med det filmatiska rummet i filmen är det främsta sättet att utnyttja bildspråket i filmen. Det filmatiska rummet är filmens visuella regispråk. I mitt examensarbete har jag analyserat två av mina dokumentärfilmsproduktioner och de filmatiska rum som finns i dem. I mina analyser har jag stundvis jämfört dem med, och parallellt diskuterat, de filmatiska rummen i andra dokumentärfilmer och fiktionsfilmer. Min slutsats är att det filmatiska rummet är ytterst viktigt; lika viktigt och fullt existerande i dokumentären som i fiktionen. Jag vill däremot påstå att arbetet med det filmatiska rummet kan te sig olikt beroende på om det är en dokumentärfilm eller fiktionsfilm.

I fiktionen finns det filmatiska rummet som ett redskap i bildframställningen, för att parallellt stöda regiarbetet. Det är ett verktyg för att skapa förklaringar och djup i filmen, och kan vara extremt effektivt om det används rätt. I dokumentärfilmen finns däremot det osynliga rummet redan från början. I dokumentärfilmen har filmskaparen ett ansvar att lokalisera det eller de osynliga rum som existerar, för att kunna uppnå det ultimata djupet i filmen. I motsats till fiktionen där detta rum skapas utgående från den fiktiva berättelsen och filmens mål. Dock vill jag tillägga att filmen i egenskap av ett konstnärligt uttryckssätt inte innehar regler huggna i sten; att ovanstående påstående kan också motsäga sig själv. Dokumentärfilmen kan ges påhittade, osynliga rum för att vidare förstärka eller på annat sätt inverka på filmen, till exempel.

Som tidigare nämnt är det osynliga rummet fullt lika existerande i det verkliga livet. Människans historia och samhället hon lever i formar henne. Genom att förstå det filmatiska rummet och behärska det som redskap i filmens framställning, ger rummet ett djup till det fiktiva och en förklaring till det dokumentära. Rummets plats i såväl den fiktiva filmen som i den dokumentära är i stort sett den samma, men på frågan hur man närmar sig det kan det skilja sig mellan den fiktiva bilden och den dokumentära. I den fiktiva skapas det parallellt med berättelsen, medan i den dokumentära bilden söks den för att kunna skapa eller ytterligare stöda berättelsen. Vidare är det filmatiska rummet också ett resultat av filmskaparens egna rum, vilket filmskaparen bör hålla i åtanke för att erhålla bästa möjliga kontroll i arbetet med det filmatiska rummet.

Jag påbörjade detta arbete med ett citat, och tänker avsluta det på samma sätt. Följande rader finns att läsa i essän Ett eget rum av Virginia Woolf:

”Dra er alltså till minnes någon händelse som har efterlämnat ett tydligt intryck hos er – hur ni kanske i gatuhörnet har gått förbi två människor som samtalade med varandra. Ett träd vajade, en elektrisk lampa gungade, samtalets ton var komisk, men också tragisk; ögonblicket tycktes rymma en hel vision, ett fullständigt begrepp.”

KÄLLOR

Böcker

Andersson, Roy. 2009, *Vår tids rädsla för allvar*, Stockholm: Studio 24 Distribution, 237 s.

Andersson, Roy; Borbás, István & Bohman, Kalle. 1992, *Lyckad nedfrysning av herr Moro*, 3 uppl. Stockholm: Studio 24, 368 s.

Israel, Lena. 1991, *Filmdramaturgi och vardagstänkande*, Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB, 256 s.

Johansson, Thomas & Miegel, Fredrik. 1996, *Kultursociologi*, Lund: Studentlitteratur, 299 s.

"Passionen för det reala" : nya rum, Göteborgs Universitet, 352 s.

Söderbergh Widding, Astrid. 1992, *Gränsbilder – det dolda rummet hos Tarkovskij*, Akademisk avhandling, Stockholm: Stockholms Universitet, Institutionen för teater- och filmvetenskap, 151 s.

Söderbergh Widding, Astrid; Rossholm, Anna Sofia & Malmberg, Carl-Johan. 2002, *Montage. Om film*, Bonnier Essä, 92 s.

Tarkovskij, Andrej. 1984, *Den förseglade tiden – reflektioner kring filmkonstens etiska och estetiska grunder*, Umeå: Atrium Förlag, 256 s.

Valkonen Markku & Olli. *Suomen ja maailman taide, osa 10 realismi*,

Film

90 minuter 90-tal innehåller bl.a. Härlig är jorden och Betraktelse

90 minuter 90-tal. 2000 [dvd]; Regi: Roy Andersson, Agneta Fagerström-Olsson, Björn Runge, Gunnel Lindblom, Lisa Ohlin, Hans Alfredson, Eva Bergman, Reza Parsa, Rolf Börjlind, Daniel Alfredson, distribution: Film I Väst AB, Göteborgs Filmfestival

- Casablanca*. 1942 [dvd]; Manus: Julius J. Epstein, Philip G. Epstein & Howard Koch, Regi: Michael Curtiz, distribution: Warner Bros., Warner Bros., filmens längd 102 min.
- Christiane F. - Wir kinder vom Bahnhof Zoo*. 1981 [dvd]; Manus: Kai Hermann, Horst Rieck & Herman Weigel, Regi: Ulrich Edel, distribution: Atlantic Film, Solaris Film & Maran film & Popular Filmproduktion & CLV-Filmproduktions & Süddeutscher Rundfunk, filmens längd 138 min.
- Du levande*. 2007 [dvd]; Manus och regi: Roy Andersson, distribution: Studio 24 Distribution, Roy Andersson Filmproduktion AB, filmens längd 93 min.
- En duva satt på en gren och funderade på tillvaron*. 2014 [dvd]; Manus och regi: Roy Andersson, distribution: Triart Film AB, Roy Andersson Filmproduktion AB, filmens längd 101 min.
- Gitarrmongot*. 2004 [dvd]; Manus och regi: Ruben Östlund, distribution: Sandrew Metronome Distribution Sverige AB, Hinden/Länna-Ateljéerna AB, filmens längd 89 min.
- Händelse vid bank*. 2010; Manus och regi: Ruben Östlund, distribution: Folkets Bio AB, Plattform Produktion AB, filmens längd 12 min.
- Salò, or the 120 days of Sodom (original: Salò, o le 120 giornate di Sodoma)*. 1975 [dvd]; Manus: Pier Paolo Pasolini & Sergio Citti, Regi: Pier Paolo Pasolini, distribution: Atlantic Film, Produzioni Europee Associati & Les Productions Artistes Associés & United Artists, filmens längd 116 min.
- Smolarze (engelsk titel: Charcoal burners)*. 2010; Manus och regi: Piotr Zlotowicz, filmens längd 15 min., Tillgänglig: <https://www.youtube.com/watch?v=lytHAAq2uqw> Hämtad: 9.12.2015
- Somewhere*. 2010 [dvd]; Manus och regi: Sofia Coppola, distribution: Focus Features, Focus Features, filmens längd 98 min.
- Spegeln (Zerkalo)*. 1975 [dvd]; Manus: Andrej Tarkovskij & Aleksandr Misjarin, Regi: Andrej Tarkovskij, distribution: Finnkino, Mosfilm, filmens längd 108 min.
- Sånger från andra våningen*. 2000 [dvd]; Manus och regi: Roy Andersson, distribution: Scanbox Entertainment Sweden Ab, A, Roy Andersson Filmproduktion AB, filmens längd 98 min.

Elektroniskt material

90 minuter 90-tal. Svenska Filminstitutet. Tillgänglig:

<http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/Item/?itemid=18391&type=MOVIE&iv=Comments>

Hämtad: 5.12.2015

"Att vara människa" – en biografisk text om filmskaparen Roy Andersson. Cine.

Tillgänglig: <http://www.cine.no/incoming/article1199109.ece> Hämtad: 9.12.2015

En duva satt på en gren och tänkte på tillvaron. [trailer]; Youtube. Tillgänglig:

<https://www.youtube.com/watch?v=h7pna4laaAk> Hämtad: 9.12.2015

Detta har hänt i Paris. Huvudstadsbladet. Tillgänglig:

<http://hbl.fi/nyheter/2015-11-14/778179/detta-har-hant> Hämtad: 6.12.2015

Kuleshov effect / effetto Kuleshov. Youtube. Tillgänglig:

https://www.youtube.com/watch?v=_gGl3LJ7vHc Hämtad: 9.12.2015

Reklamfilm för Lotto. Youtube. Tillgänglig:

<https://www.youtube.com/watch?v=8YDmRs3MDZ8> Hämtad: 9.12.2015

Människan i rummet. Den komplexa bilden i Roy Anderssons filmspråk. Tidningen Kulturen. Tillgänglig:

<http://tidningenkulturen.se/index.php/film/filmens-portraett/18332-maenniskan-i-rummet-den-komplexa-bilden-roy-anderssons-filmsprak> Hämtad: 9.12.2015

Parisians take to social media to continue celebrating life. Time. Tillgänglig:

<http://time.com/4115103/paris-attacks-je-suis-en-terrasse-hashtag/>

Hämtad: 9.12.2015

Roy Andersson: "Boliden ska skämmas". Dagens Nyheter. Tillgänglig:

<http://www.dn.se/kultur-noje/film-tv/roy-andersson-boliden-ska-skammas/>

Hämtad: 9.12.2015

Roy Andersson: hjälplösheten utmärkande för människan. Yle. Tillgänglig:
<http://svenska.yle.fi/artikel/2015/02/25/roy-andersson-hjalplosheten-utmarkande-manniskan> Hämtad: 9.12.2015

The Kuleshov experiment. Elements of cinema. Tillgänglig:
<http://www.elementsofcinema.com/editing/kuleshov-effect.html>
Hämtad: 9.12.2015

Tidsskildrare utan nåd. Svenska Dagbladet. Tillgänglig:
<http://www.svd.se/tidsskildrare-utan-nad%20> Hämtad: 9.12.2015

BILAGOR

Lista över ord och benämningar som används i texten.

Bildkomponent

Med bildkomponent avses de olika hjälpmedlen som fotografen har till sitt förfogande för utformningen av bilden. Till dessa hör bland annat ljussättning, användningen av tiden, bildsnittet och bildkomponeringen.

Bildram / bildsnitt

Med bildramen eller bildsnittet avses det (område) som visas i bilden.

Klipp(et)

Sammansättning av filmsekvenser som sker efter inspelning. Uttrycket ”att klippa film” kommer från tiden före den digitala revolutionen när man filmade på film, och då också fysiskt klippte filmen i postproduktionen. En del produktioner, oftast större långfilmsproduktioner, arbetar fortfarande med film.

Observerande dokumentär

En dokumentärfilm är en film som återger en verklighet sett från valt perspektiv. En observerande dokumentär kännetecknas av att filmen endast iakttar en person eller en händelse, och beblandar sig inte desto mera i det som händer. Många naturfilmsdokumentärer är observerande dokumentärfilmer. En del dokumentärfilmer kan innehålla flera typer av berättargrepp; d.v.s. det är inte ovanligt att en dokumentärfilm består till en viss del av en observerande del eller stil.

Point of view

En Point of view scen eller bild är en scen eller bild som är filmad från en karaktärs synvinkel. Kameran tar så att säga platsen av en karaktärens ögon. Musikvideon Smack my bitch up av bandet Prodigy är filmad som en P.O.V.

Voice over / V.O.

Berättarröst i film.

Öppningsscen

Filmens första scen, alternativt filmens första egentliga scen som har egentlig betydelse för filmens innehåll.